



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2008

Sur les traces naturalistes de «La Vérité en marche»

Bähler, Ursula

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-13886>

Journal Article

Published Version

Originally published at:

Bähler, Ursula (2008). Sur les traces naturalistes de «La Vérité en marche». *Cahiers naturalistes*, (82):83-108.

Les Cahiers naturalistes : bulletin officiel de la Société littéraire des amis d'Emile Zola

Société littéraire des amis d'Émile Zola. Auteur du texte. Les Cahiers naturalistes : bulletin officiel de la Société littéraire des amis d'Emile Zola. 2008.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

- La réutilisation non commerciale de ces contenus ou dans le cadre d'une publication académique ou scientifique est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source des contenus telle que précisée ci-après : « Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France » ou « Source gallica.bnf.fr / BnF ».
- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service ou toute autre réutilisation des contenus générant directement des revenus : publication vendue (à l'exception des ouvrages académiques ou scientifiques), une exposition, une production audiovisuelle, un service ou un produit payant, un support à vocation promotionnelle etc.

[CLIQUER ICI POUR ACCÉDER AUX TARIFS ET À LA LICENCE](#)

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.
- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter utilisation.commerciale@bnf.fr.

Sur les traces naturalistes de *La Vérité en marche*

par Ursula BÄHLER
(Université de Zurich)

*Nous savions tout
mais comment le dire ?¹*

La « force de la fiction »

Dans *Zola. L'histoire et la fiction*, Henri Mitterand a mis au point l'essence et l'impact de « J'accuse » :

[Après « J'accuse » la] vérité allait triompher, parce que la signature du génie avait su – à l'intuition – lui donner la force de la fiction. Pour mobiliser l'opinion – ou, tout simplement, l'intéresser –, et contraindre les pouvoirs – ou, tout simplement, les déstabiliser –, Zola avait compris qu'il devait faire échapper l'affaire à la politique et à la police du quotidien, et lui donner une dimension quasi poétique. C'est qu'il savait, de longue date, la supériorité du poétique sur le politique, ou qu'en tout cas le contrôle de la cité ne peut s'obtenir sans une maîtrise absolue du verbe, et qu'à l'inverse le pouvoir du politique trouve toujours dans la parole d'un grand écrivain le contre-pouvoir qui l'équilibre, et qui le tient en respect.²

Le développement qui suit se propose de sonder la « force de la fiction », de mettre en lumière quelques aspects de la « dimension quasi poétique » de la parole zolienne dans l'affaire Dreyfus, en élargissant le cadre de réflexion du seul « J'accuse » à l'ensemble des textes rédigés par le maître de Médan au cours des événements qui ont bouleversé la France dans les années 1897 à 1900. Tout en admettant la place exceptionnelle de la « Lettre à Félix Faure », aussi bien dans

¹ Émile Zola, « Impressions d'audience », in *id.*, *La Vérité en marche. L'Affaire Dreyfus*, Paris, GF-Flammarion, 1969 [édition originale sous le titre *L'Affaire Dreyfus. La Vérité en marche*, Paris, E. Fasquelle, 1901], p. 243.

² Henri Mitterand, « La parole et l'histoire : *J'Accuse* », in *id.*, *Zola. L'histoire et la fiction*, Paris, PUF, 1990 (coll. écrivains), p. 249. — Cette étude reprend un autre article du même Henri Mitterand, « La parole et l'histoire. Analyse spectrale de 'J'accuse' », in *Pour Jean Malaurie. 102 témoignages en hommage à quarante ans d'études arctiques*, textes et documents rassemblés par le comité d'édition « Pour Jean Malaurie », coordinatrice : Sylvie Devers, Paris, Plon, 1990, pp. 703-709.

l'évolution de l'Affaire que dans l'écriture (polémique) de Zola³, on mettra l'accent moins sur les ruptures que sur les continuités et la cohérence des articles réunis par l'écrivain en 1901 dans *La Vérité en marche*⁴. Notre analyse, littéraire et non pas historique⁵, s'intéressera tout particulièrement aux liens qui se tissent entre ces textes à première vue « non fictifs » et le programme naturaliste de Zola.

Comment parler de l'Affaire ?

Au début de l'affaire Dreyfus, Émile Zola, on le sait, puisqu'il l'a dit et redit lui-même, a été attiré par le potentiel romanesque – dans le sens générique et non pas qualificatif du terme – des événements : « On remarquera pourtant, dans ces premières pages, note-t-il en préambule à la réédition, en 1901, de son article consacré à « M. Scheurer-Kestner » le 25 novembre 1897, que le professionnel, le romancier, était surtout séduit, exalté par un tel drame. Et la pitié, la

³ Voir *ibid.*, p. 242, ainsi que *id.*, « Histoire, mythe et littérature. La mesure de 'J'Accuse !' », *Historical Reflections / Réflexions historiques*, 24/1, 1998, pp. 7-23. – Conformément à sa place dans le déroulement de l'affaire Dreyfus, « J'accuse », contrairement aux autres textes de *La Vérité en marche*, a fait l'objet de plusieurs analyses non seulement historiques mais également littéraires. Outre les textes de H. Mitterand que nous venons de citer, mentionnons, dans l'ordre alphabétique : Pierre Cogny, « La rhétorique de la vérité dans 'J'accuse' », *Les Cahiers naturalistes*, 46, 1973, pp. 130-138 ; Alain Pagès, « L'Affaire Dreyfus comme roman-feuilleton », in *Il Terzo Zola. Émile Zola dopo i « Rougon-Macquart »*, *Atti del Convegno Internazionale (Napoli-Salerno 27-30 maggio 1987)*, a cura di Gian Carlo Menichelli, con la collaborazione di Valeria de Gregorio Cirillo, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1990, pp. 447-455 ; *id.*, « Lire 'J'accuse' », *Les Cahiers naturalistes*, 72, 1998, pp. 55-64 ; *id.*, « Le discours argumentatif de 'J'accuse' », *Jean Jaurès. Cahiers trimestriels*, 151, 2000, pp. 23-30 ; *id.*, « La rhétorique de 'J'accuse' », in *Spectacles de la parole*, sous la direction d'Hélène Millot et de Corinne Saminadayar-Perrin, Saint-Étienne, Éditions des Cahiers intempestifs, 2003 (Coll. Lieux littéraires / 5), pp. 135-146 ; Nelly Wilson, « Paroles et silences dans 'J'accuse'... », *Les Cahiers naturalistes*, 72, 1998, pp. 70-72. Voir également, au sujet de *La Vérité en marche*, Béatrice Laville, « 'Contre eux avec la lyre et l'épée'. *La vérité en marche* », *Les Cahiers naturalistes*, 72, 1998, pp. 113-118.

⁴ Cet article reprend en partie et développe des éléments de réflexion que nous avons publiés dans un article paru en espagnol, « Estrategias de corporización: a propósito de *La verdad en marcha* de Émile Zola », *Tópicos del Seminario* (Puebla), 16, 2006, pp. 17-42, et dans un autre, à paraître en 2008, sous le titre « Quelle réalité ? Quelle vérité ? Zola, sur fond de Flaubert » dans un recueil consacré au réalisme de Flaubert édité par Barbara Vinken et Peter Fröhlicher.

⁵ Quant à ces deux approches possibles de *La Vérité en marche*, voir A. Pagès, « Le discours argumentatif de 'J'accuse' », *art. cit.*, p. 23.

foi, la passion de la vérité et de la justice, sont venues ensuite » (66)⁶. L'article en question commence en effet comme suit :

Quel drame poignant, et quels personnages superbes ! Devant ces documents, d'une beauté si tragique, que la vie nous apporte, mon cœur de romancier bondit d'une admiration passionnée. Je ne connais rien d'une psychologie plus haute (67).

Peu à peu, Zola s'est pourtant intéressé au fond de l'Affaire et a pris position sur elle dans des textes de nature polémique qui appartiennent bien dans leur ensemble au genre dit argumentatif⁷. La première impulsion, d'ordre romanesque, a cependant persisté en lui. Elle a pris forme, quelques années plus tard, dans le roman *Vérité*, rédigé en 1901-1902 et dont la publication en feuilleton ne s'est achevée qu'après la mort de l'auteur⁸. En réalité, et c'est ce point qu'il s'agira d'approfondir ici, la vision romanesque ou plus généralement littéraire des choses est déjà présente tout au long des textes rédigés par Zola pendant l'Affaire. Cette vision se manifeste de deux manières différentes : d'une part, elle se montre sous forme d'évocations explicites, à l'instar de celles que nous venons de citer ; d'autre part, elle nous apparaît, à un niveau plus profond, sous forme d'un principe narratif sous-jacent organisant l'ensemble du discours zolien relatif aux événements en question. Commençons par les évocations directes.

Modélisations littéraires

Dans « Procès-verbal », qui paraît le 5 décembre 1897, Zola parle, à propos de l'Affaire, d'un « spectacle inouï » et enchaîne :

Un tel exemple est rare de la perversion, de la démence d'une foule, et sans doute est-ce pour cela que je me suis passionné à ce point, outre ma révolte humaine, en romancier, en dramaturge, bouleversé d'enthousiasme devant un cas d'une beauté si effroyable (83).

⁶ Les indications de pages entre parenthèses se réfèrent à Émile Zola, *La Vérité en marche*, op. cit. – Cette interprétation de Zola est confirmée dans les « Impressions d'audience », rédigées en 1898 (241).

⁷ Voir ces remarques d'Alain Pagès : « Inscrit dans la parole journalistique du XIX^e siècle, 'J'accuse' essaie de définir un autre type de langage, qui s'écarte de la violence que pratique l'adversaire nationaliste. De ce point de vue, le texte de Zola s'écarte de la littérature du pamphlet. Il recherche la preuve, veut convaincre, met tout son effort dans une logique de la démonstration. Il est animé par une idéologie d'espoir dans les progrès que peut accomplir l'humanité pour atteindre la Vérité et la Justice » (« La rhétorique de 'J'accuse' », art. cit., p. 144).

⁸ Voir, par exemple, Béatrice Laville, « 'J'accuse... !' et *Vérité* », *Jean Jaurès. Cahiers trimestriels*, 151, 2000, pp. 87-95.

Au début de « M. Scheurer-Kestner » déjà, on s'en souvient, Zola associe les événements à un « drame » dont la « beauté tragique » aurait fait bondir son « cœur de romancier » (67). Cette juxtaposition des deux genres, dramatique et romanesque, se retrouve, et de façon plus nette encore, dans l'extrait qu'on vient de lire (« en romancier, en dramaturge »). Or, le théâtre et le roman, les deux formes de création littéraire qui sont au centre des préoccupations esthétiques de Zola depuis les débuts de sa carrière, semblent avoir influencé, voire modélisé, tous les deux, chacun à sa manière, le discours de l'écrivain sur l'affaire Dreyfus.

Drames

Les métaphores théâtrales sont fortement présentes dans « Procès-verbal », dont nous venons de reproduire un passage. Ce texte, qui exprime la confiance de Zola, au début du mois de décembre 1897, dans l'issue du procès Esterhazy, commence par l'exclamation : « Ah ! quel spectacle, depuis trois semaines, et quels tragiques, quels inoubliables jours nous venons de traverser » (83) ! L'image dramatique est reprise à la fin de l'article, ce qui marque la clôture du texte et souligne en même temps l'importance de la métaphore elle-même : « Le premier acte est fini, le rideau est tombé sur l'affreux spectacle. Espérons que le spectacle de demain nous rendra courage et nous consolera » (88).

Le « modèle dramatique » est également prégnant, jusqu'au titre même, dans « Le cinquième acte », rédigé par Zola presque deux ans plus tard, le 12 septembre 1899, en réaction au procès de Rennes dont il n'est pas nécessaire de rappeler ici l'issue scandaleuse. Zola y reprend l'image du « spectacle », en l'agrandissant cette fois-ci aux dimensions d'un « drame géant », qui reprend, à sa façon, les « tragiques jours » de « Procès-verbal ». L'ensemble du texte, titre inclus, renvoie évidemment au modèle de la tragédie classique, dont le cinquième acte révèle, conformément à la figure de l'*anagnorisis*, la vérité sur l'action dramatique :

Ce cinquième acte, il me hante et je reviens toujours à lui, je le cherche, je l'imagine. A-t-on remarqué que cette affaire Dreyfus, ce drame géant qui remue l'univers, semble mis en scène par quelque dramaturge sublime, désireux d'en faire un chef-d'œuvre incomparable ? [...] Dans cette œuvre vivante, c'est le destin qui a du génie, il est quelque part poussant les personnages, déterminant les faits, sous la tempête qu'il déchaîne. Et il veut sûrement que le chef-d'œuvre soit complet, et il nous prépare quelque cinquième acte surhumain qui refera la France glorieuse, à la tête des nations. Car, soyez-en convaincus, c'est lui qui a voulu le crime suprême, l'innocent condamné une deuxième fois. Il fallait que le crime fût commis, pour la

grandeur tragique, pour la beauté souveraine, pour l'expiation peut-être, qui permettra l'apothéose. Et, maintenant, puisqu'on a touché le fond de l'horreur, j'attends le cinquième acte qui terminera le drame, en nous délivrant, en nous refaisant une santé et une jeunesse nouvelle [...] (163).

Ce qui nous apparaît ici est l'image d'une tragédie à dimensions universelles, surhumaines, mise en scène par un dramaturge transcendant, le destin. Le procédé métaphorique choisi par Zola est lourd de conséquences : à travers lui, les problèmes politiques se voient ordonnés selon un modèle qui leur est normalement étranger, modèle esthétique caractérisé par une conception spécifique de clôture et de totalité signifiante, mais également de « beauté » et de « grandeur ». En subordonnant la politique au modèle théâtral, l'écrivain crée en même temps un schéma d'intelligibilité et d'attente contraignant, censé non seulement organiser mais également prédire le déroulement et le dénouement de l'Affaire. Le schéma esthétique sert ainsi tant à organiser qu'à conjurer les événements politiques. Mais, surtout, les rapports de force habituels entre les discours sont définitivement inversés : c'est le modèle littéraire qui domine la réalité politique et qui lui donne une cohérence et un sens *autres* que ceux voulus par le discours dominant. À travers le modèle esthétique, théâtral, il s'agit de rien moins que de construire, sur la base des *mêmes* événements factuels, un discours radicalement différent, qui s'oppose au discours officiel des politiciens, des militaires et des juristes.

Faire des événements historiques une œuvre d'art dans le sens décrit revient à postuler l'existence d'une réalité *autre*, d'une *contre-réalité*, seule vraie – et donc seule réelle – aux yeux de Zola et de ceux qui partagent sa vision des choses. La « grandeur tragique » et la « beauté souveraine » attribuées au « drame » ainsi construit arrachent les événements à la hideuse réalité politique et font de « l'horreur » même une expérience esthétique d'ordre « sublime ». Quand le misérable drame politique accède au statut de « chef-d'œuvre incomparable », c'est la logique esthétique qui triomphe, les lois du discours littéraire dont Émile Zola est l'un des incontestables maîtres de l'heure. L'écrivain s'approprie la réalité, il se met sur un pied d'égalité avec le « dramaturge sublime » dont lui seul sait déchiffrer le plan secret, au point de s'identifier avec lui, quitte même à le remplacer⁹. Ne trouve-t-on pas, dès 1875, cette description de

⁹ Voir également Laville, « 'Contre eux avec la lyre et l'épée'. *La vérité en marche* », *art. cit.*, pp. 113-118 et en part. p. 118.

l'écrivain naturaliste sous la plume de Zola : « Le romancier naturaliste [...] est le metteur en scène caché du drame »¹⁰.

Cette appropriation esthétique de la réalité, faut-il le souligner, n'aboutit pas à une fictionnalisation de l'histoire au sens traditionnel du terme. Tout au contraire – et ce fait est capital –, c'est dans le cadre de cette appropriation esthétique, justement, que Zola entend apporter les preuves matérielles de l'innocence de Dreyfus ; corollairement, c'est le discours de l'accusation qui se voit relégué dans le royaume de la fiction traditionnelle, mensongère, dépourvue de toute base factuelle¹¹. Cette redistribution des prédicats axiologiques sur les différents discours en jeu se confirme quand on passe à une autre catégorie de références littéraires explicites, celles que Zola fait aux romans, et plus précisément, aux « romans-feuilletons ».

Romans

Le modèle du « roman-feuilleton » apparaît de façon systématique sous la plume de Zola quand il est question du lieutenant-colonel Du Paty de Clam, qui avait été chargé en 1894, occupant alors le rang de commandant, de l'enquête sur Dreyfus. Zola fait de ce personnage le principal responsable de l'Affaire, « l'ouvrier diabolique de l'erreur judiciaire » (123)¹². Du point de vue historique, on sait aujourd'hui que l'écrivain a beaucoup surestimé l'importance et l'influence de Du Paty de Clam, qui semble bien avoir été dupe lui-même des machinations du lieutenant-colonel Henry, dont le suicide, le 31 août 1898, avait déclenché de façon définitive le processus de révision. Chose beaucoup plus importante cependant pour nos réflexions : quand Zola parle de Du Paty de Clam, ce n'est jamais sans l'associer explicitement à des « romans-feuilletons ». Cela devient évident à la lecture des passages suivants, qui se trouvent tous dans « J'accuse » :

Il [Du Paty de Clam] apparaît comme l'esprit le plus fumeux, le plus compliqué, hanté d'intrigues romanesques, se complaisant aux moyens des romans-feuilletons, les papiers volés, les lettres anonymes, les rendez-vous dans les endroits déserts, les femmes mystérieuses qui colportent, de nuit, des preuves accablantes (114).

¹⁰ Émile Zola, « Gustave Flaubert » [1875 et 1880], in *id.*, *Du Roman. Sur Stendhal, Flaubert et les Goncourt*, présentation de Henri Mitterand, Paris, Éditions Complexe, 1989, p. 135.

¹¹ Au sujet de ce manque de preuves matérielles et de la façon dont on a essayé de le combler, notamment dans le rapport rédigé par le commandant Bexon d'Ormescheville pour le Conseil de guerre de 1894, voir A. Pagès, « Lire 'J'accuse'... », *art. cit.*, pp. 57-59.

¹² Voir, à ce sujet, Wilson, « Paroles et silences dans 'J'accuse'... », *art. cit.*, pp. 70-72.

Est-ce donc vrai, les choses indicibles, les choses dangereuses, capables de mettre l'Europe en flammes, qu'on a dû enterrer soigneusement derrière ce huis clos ? Non ! il n'y a eu, derrière, que les imaginations romanesques et démentes du commandant du Paty de Clam. Tout cela n'a été fait que pour cacher le plus saugrenu des romans-feuilletons (116).

Des témoignages le [i.e. Esterhazy] montrent d'abord affolé, prêt au suicide ou à la fuite. Puis, tout d'un coup, il paye d'audace, il étonne Paris par la violence de son attitude. C'est que du secours lui était venu, il avait reçu une lettre anonyme l'avertissant des menées de ses ennemis, une dame mystérieuse s'était même dérangée de nuit pour lui remettre une pièce volée à l'état-major, qui devait le sauver. Et je ne puis m'empêcher de retrouver là le lieutenant-colonel du Paty de Clam en reconnaissant les expédients de son imagination fertile. Son œuvre, la culpabilité de Dreyfus, était en péril, et il a voulu sûrement défendre son œuvre. La révision du procès, mais c'était l'écroulement du roman-feuilleton si extravagant, si tragique, dont le dénouement abominable a lieu à l'île du Diable (119).

Le rapport entre Du Paty de Clam et le genre du roman-feuilleton n'est pas gratuit, il va sans dire, mais constitue une façon de dévaloriser l'un et l'autre, l'un *par* l'autre. À cette lumière, les implications littéraires de l'affaire Dreyfus chez Zola se montrent de façon plus éclatante encore : si le principal responsable du crime aux yeux de l'écrivain est associé au roman-feuilleton, la « grandeur tragique » de l'Affaire dans son ensemble – c'est à cette conclusion, en effet, que tout nous invite – est à mettre en rapport avec l'écriture de Zola, seul capable de trouver un modèle narratif et un langage à la hauteur des événements. Alors que le « roman-feuilleton » de Du Paty de Clam est présenté comme étant à l'origine de la mise en accusation du capitaine juif, le discours zolien, naturaliste, est au service de la lutte pour la révision du procès. L'« œuvre » du lieutenant-colonel – et cette expression qui se trouve à deux reprises dans le dernier extrait cité est évidemment à double sens – se termine par le « dénouement abominable » à l'île du Diable ; l'œuvre de Zola, en revanche, c'est-à-dire ce *work in progress* que constituent les textes de *La Vérité en marche*, se fixe de façon toujours plus nette la libération et la réhabilitation officielle du condamné comme but et unique fin possible. C'est que le discours naturaliste, Zola l'a dit et redit, se fonde sur une documentation historique et scientifique minutieuse, censée établir la vérité dans toute sa simplicité, dans toute sa clarté. Et c'est au nom de cette clarté aussi, celle même de la raison raisonnante, que le « spiritiste » Du Paty de Clam se voit condamné :

[...] au fond, il n'y a d'abord que le commandant du Paty de Clam, qui les mène tous, qui les hypnotise, car il s'occupe aussi de spiritisme,

d'occultisme, il converse avec les esprits. On ne saurait concevoir les expériences auxquelles il a soumis le malheureux Dreyfus, les pièges dans lesquels il a voulu le faire tomber, les enquêtes folles, les imaginations monstrueuses, toute une démence torturante (115).

Derrière le « roman-feuilleton » du lieutenant-colonel se cache, en réalité, toute la littérature idéaliste et sentimentale que Zola rejette en bloc :

Le premier caractère du roman naturaliste, dont *Madame Bovary* est le type, écrit-il en 1875, est la reproduction exacte de la vie, l'absence de tout élément romanesque. [...] Toute invention extraordinaire en est donc bannie. On n'y rencontre plus des enfants marqués à leur naissance, puis perdus, pour être retrouvés au dénouement. Il n'y est plus question de meubles à secret, de papiers qui servent, au bon moment, à sauver l'innocence persécutée.¹³

En 1876, dans une étude sur George Sand, qui venait de mourir, il note à propos des « livres romanesques », parmi lesquels il range ceux de l'auteure défunte :

Mettez les romans de George Sand dans les mains d'un jeune homme ou d'une femme : ceux-ci en sortiront frissonnants, en garderont tout éveillés le souvenir d'un rêve charmant. Dès lors il est à craindre que la vie ne les blesse, qu'ils ne s'y montrent découragés, dépaysés, prêts à toutes les naïvetés et à toutes les folies. Ces livres ouvrent le pays des chimères, au bout duquel il y a une culbute fatale dans la réalité.¹⁴

Et c'est en effet, on se souvient, la lecture de George Sand et de Walter Scott qui séduit Marie Pichon, dans *Pot-Bouille*, la détourne de sa fille et de son ménage pour la faire tomber, finalement, dans l'adultère.

Rien ne distingue donc les lectures d'Emma Bovary et de Marie Pichon du « roman-feuilleton » de Du Paty de Clam et du récit officiel de l'Affaire¹⁵ ! Et tout comme le roman naturaliste est conçu par Zola

¹³ Émile Zola, « Gustave Flaubert » [1875], *op. cit.*, p. 133.

¹⁴ Émile Zola, « George Sand » [1876], *in id.*, *Œuvres complètes*, édition établie sous la direction de H. Mitterand, t. XII, Paris, Cercle du livre précieux, 1969, p. 411.

¹⁵ Après avoir cité en exergue le passage suivant de Joseph Reinach tiré du troisième tome de *l'Histoire de l'Affaire Dreyfus* (1903) : « 'On ne parlait plus que de l'Affaire. Elle occupait tous les esprits. Deux ans durant, les livres, les romans mêmes, furent délaissés. Quel roman comparable à celui que chacun vit au jour le jour !' », Alain Pagès commence son article consacré à « L'Affaire Dreyfus comme roman-feuilleton » par ces phrases : « L'Affaire Dreyfus comme roman-feuilleton ? Une idée banale, au fond. Car tous les historiens de l'Affaire ont développé ce thème. Et Zola, le premier, dans *J'accuse* [...] » (art. cit., p. 447). L'originalité et l'intérêt de la démonstration de

comme un *contre-roman*, dont la vocation est de révéler la vérité sur l'homme et sur la société, *La Vérité en marche* sera la tentative de plus en plus développée d'écrire un *contre-récit*, apportant la vérité sur l'erreur judiciaire. Le *contre-récit* qu'est *La Vérité en marche*, à l'instar du *contre-roman* qu'est le roman naturaliste, ne va pas sans fictionnalisation. À en croire Nelly Wilson – et cette lecture nous paraît parfaitement plausible –, Zola ne s'est en effet pas trompé en accusant Du Paty de Clam, mais a consciemment inventé un personnage sur lequel concentrer la malfaisance¹⁶. Ce qui est vrai pour le roman naturaliste – et dans ce domaine la démonstration n'a plus besoin d'être faite – le serait donc également pour *La Vérité en marche* : la réalité, même conçue comme objective, comme factuelle, en l'occurrence, ne s'appréhende pas, dans l'univers zolien, en dehors d'un processus de narrativisation à caractère intrinsèquement fictionnel qui en statue en même temps la vérité. Il y a donc fiction et fiction : il y a une *fiction mensongère* telle qu'elle se ferait jour dans la littérature de type romanesque, idéaliste et sentimental, mais également dans le récit officiel de l'Affaire, et il y a une *fiction véridictionnelle*, syntagme oxymorique en apparence seulement. Dans la lettre à Henry Céard du 22 mars 1885 précédemment citée, Zola écrit en effet : « Nous mentons tous plus ou moins, mais quelle est la mécanique et la mentalité de notre mensonge ? Or – c'est ici que je m'abuse peut-être – je crois encore que je mens pour mon compte dans le sens de la vérité »¹⁷.

La fiction véridictionnelle se montre également, et de façon particulièrement nette, dans les différents procédés d'actorialisation de la vérité.

Mises en scène d'un acteur

En effet, si, dans *La Vérité en marche*, la modélisation littéraire de l'Affaire est bien saisissable à travers les deux réseaux thématiques

A. Pagès consistent dans le fait que ce n'est pas le discours des antidreyfusards, mais celui des dreyfusards qui est questionné et analysé au regard du schéma traditionnel du roman-feuilleton : « Le modèle littéraire du roman-feuilleton semble devoir rendre compte des événements de l'Affaire Dreyfus. Mais il ne faudrait pas en limiter la portée en l'appliquant seulement aux agissements antidreyfusards, comme on le fait en général. L'action des dreyfusards aussi relève d'une telle idée. Ces derniers ont vécu l'Affaire comme un roman, — bon gré, mal gré, — trouvant dans cette situation un intérêt à la fois pratique, tactique et stratégique » (*ibid.*, p. 448). — Notre approche complète celle de A. Pagès dans la mesure où nous essayons de dégager les effets de sens qui résultent du rapport établi par Zola entre l'Affaire et le « roman-feuilleton » dans le cadre spécifique du programme et de l'écriture naturalistes.

¹⁶ Voir Wilson, « Paroles et silences dans 'J'accuse'... », *art. cit.*, p. 70.

¹⁷ Cité dans Colette Becker, *Zola. Le saut dans les étoiles*, préface de Philippe Hamon, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, coll. « Page ouverte », 2002, p. 291.

explicites que nous avons étudiés, celui du drame et celui du roman-feuilleton, elle y est encore présente d'une autre façon, moins visible à première vue, mais tout aussi sinon plus efficace. Comme l'indique à lui seul le titre du recueil, la vérité accède, dans les textes qui s'y trouvent réunis, au statut d'un acteur autonome, prenant place à côté des acteurs historiques, les Mathieu Dreyfus, les Scheurer-Kestner, les Picquart, les Bernard Lazare, mais également les Esterhazy, les Henry, les Du Paty de Clam... Le *contre-récit* qu'est *La Vérité en marche* est à bien des égards l'histoire de ce nouvel acteur, de nature complexe, comme nous allons le voir, mis en scène par Zola. Cette mise en scène, on s'en doute, passe essentiellement à travers des procédés de métaphorisation et d'allégorisation qui sont en même temps des procédés de narrativisation et de fictionnalisation et qui donnent au terme abstrait une existence concrète, corporelle, à commencer par le fameux syntagme de la « vérité en marche ».

Si on laisse de côté l'exergue du volume, qui, du point de vue chronologique, est venu en dernier, la « vérité en marche » se trouve pour la première fois en conclusion du premier texte du recueil, « M. Scheurer-Kestner ». Cet article, paru, nous l'avons dit, dans le *Figaro* du 25 novembre 1897, constitue un panégyrique – dans le sens positif du terme – du vice-président du Sénat. Après une lettre ouverte à Arthur Ranc publiée par le *Temps* du 15 novembre, dans laquelle il avait attesté l'innocence de Dreyfus et affirmé, sans le nommer pourtant, que le coupable (i.e. Esterhazy) était connu, Auguste Scheurer-Kestner s'était retrouvé victime d'une terrible campagne de calomnies de la part de la presse nationaliste. Et Zola de voler à son secours et de terminer son texte par les phrases que voici :

[...] si les raisons politiques voulaient que la justice fût retardée, ce serait une faute nouvelle qui ne ferait que reculer l'inévitable dénouement, en l'aggravant encore. / La vérité est en marche, et rien ne l'arrêtera (71).

Au moment de la rédaction de ce texte, Zola – tout comme tant d'autres – est certes fortement préoccupé des dimensions qu'a prises une affaire *a priori* si « simple » et si « claire » (70), mais refuse en même temps de croire que la vérité pourrait ne pas triompher sous peu. Le syntagme métaphorique qui clôt l'article et dont, nous le verrons, la simplicité n'est qu'apparente, est à comprendre à la fois comme l'expression de cette confiance et comme une conjuration des mauvaises forces à l'œuvre. Nous avons dit : la simplicité de l'image n'est qu'apparente. D'où, en effet, lui vient son pouvoir, son efficacité discursive, qui fera d'elle le cri de ralliement des dreyfusards ? Du fait qu'au moyen de la métaphorisation, qui, en l'occurrence, confère à la vérité le statut d'une figure allégorique, celle-ci entre en scène comme un acteur autonome, doté d'un corps et d'une volonté, un acteur qui

réalisera tout seul et contre tous les obstacles sa propre victoire, inscrite, dès maintenant, dans le registre de la fatalité. La vérité n'est donc pas seulement un acteur parmi d'autres, mais elle est présentée d'emblée comme l'acteur le plus puissant dans l'Affaire, celui, encore une fois, qui remportera la victoire finale, quoi qu'il arrive. Allons plus loin. Elle n'est pas seulement l'acteur principal, l'héroïne de l'histoire (dans les deux sens, spécifique et général, du terme) : l'infailibilité même de sa victoire lui confère, de plus, une stature proprement mythologique qui l'élève au-dessus du commun des mortels impliqués dans les événements. Or, cette stature mythologique n'a évidemment rien de contingent ni de gratuit. On sait que le grand renversement dans le débat qu'a opéré Zola consistait dans le déplacement de la discussion de la vérité judiciaire spécifique à la vérité entendue comme valeur universelle : « Il ne s'agit plus, comme le souligne Alain Pagès, de se battre pour la recherche d'une vérité judiciaire, mais pour *la vérité* et *la justice*. On passe du particulier au général, de l'expertise à la réflexion intellectuelle »¹⁸. Or, qu'y a-t-il de plus approprié pour exprimer l'universalité de la vérité que d'en faire une figure mythologique, échappant aux contingences humaines ? On le voit bien : d'aspect anodin, la sentence finale est redoutablement efficace, comme ne peuvent probablement l'être que des énoncés de type métaphorique, qui réunissent en une concentration maximale et irréductible complexité sémantique et effets passionnels. Ces derniers, en l'occurrence, sont de deux ordres : si l'image de la « vérité en marche » soutient les dreyfusards, encore peu nombreux, faut-il le souligner, à ce moment de l'Affaire, dans leur confiance en le triomphe de la vérité¹⁹, elle menace en même temps les adversaires de la révision du procès : gare à vous, les ennemis de la vérité ! Vous n'y pourrez rien ! Vous serez écrasés sous ses pas !²⁰ — L'ensemble de ces effets de sens et d'émotions est évidemment renforcé par la place terminale qu'occupe l'énoncé en question, prêt, dès cet instant, à figurer comme véritable signe de reconnaissance du mouvement dreyfusard. N'oublions pas, dans ce contexte, que Zola est d'abord sollicité, par Scheurer-Kestner, en tant que spécialiste de la communication de masse : « Je désirais avoir un conseil d'hommes

¹⁸ A. Pagès, « Émile Zola dans l'Affaire Dreyfus : intellectuel ou expert ? », *art. cit.*, p. 32.

¹⁹ Voir cette appréciation rétrospective de Joseph Reinach : « [La] parole de Zola était si haute et si claire, elle sonnait, après un silence si prolongé, avec un tel éclat que tous ceux qui étaient convaincus de l'innocence de Dreyfus ou qui en avaient seulement un soupçon, furent réconfortés et ceignirent plus fortement leurs reins pour la lutte » (*Histoire de l'affaire Dreyfus*, cité dans Henri Mitterand, *Zola*, vol. III, *L'honneur* [1893-1902], Paris, Fayard, 2001, p. 342).

²⁰ Voir également A. Pagès, « Le discours argumentatif de 'J'accuse' », *art. cit.*, pp. 26-27.

habitués à parler aux masses », écrit celui-ci dans ses *Mémoires*, avant de passer à la description du fameux déjeuner du 13 novembre 1897, où l'on vit se réunir chez lui M^e Leblois, Émile Zola et Marcel Prévost²¹.

Cependant, dans « M. Scheurer-Kestner », on trouve également une autre image de la vérité, qui est en nette contradiction avec la première. Expliquant le long silence du sénateur, Zola s'écrie :

Ah ! qu'il [Scheurer-Kestner] a été grand et sage ! S'il se taisait, en dehors même de la promesse qu'il avait faite, c'était justement qu'il avait charge de vérité. Cette pauvre vérité, nue et frissonnante, huée par tous, que tous semblaient avoir intérêt à étrangler, il ne songeait qu'à la protéger contre tant de passions et de colères. Il s'était juré qu'on ne l'escamoterait pas, et il entendait choisir son heure et ses moyens, pour lui assurer le triomphe (69).

Si la première image nous présente la vérité comme un acteur à stature mythologique qui, tôt ou tard, remportera nécessairement la victoire finale, la seconde qui nous apparaît ici est radicalement différente : la vérité, pauvre personnage, « nu », « frissonnant » et « hué par tous » – *solus, pauper, nudus*, « comme l'infirme de l'Évangile »²² –, ne saura vaincre à moins d'être aidée par des hommes comme Scheurer-Kestner – ou, bien sûr, comme Zola lui-même. Le triomphe de la vérité n'est plus inscrit dans le registre de la nécessité, mais constitue une simple possibilité. Si les dreyfusards se voient fortement réconfortés par l'image de la « vérité en marche », les effets passionnels déclenchés par l'image du « personnage nu, frissonnant et hué » sont évidemment tout différents : celle-ci fait certes appel aux sentiments de charité et au courage (civique) des lecteurs, mais en même temps, ces derniers sont laissés dans une position émotionnelle précaire, la victoire étant loin d'être assurée.

Ces deux représentations de la vérité coexistent dans « M. Scheurer-Kestner », bien que la première – celle, donc, de la « vérité en marche » – soit perçue d'emblée comme étant beaucoup plus forte. Ce sera elle, on le sait, qui s'imposera par la suite. La deuxième restera pourtant également présente tout au long des textes de Zola sur l'Affaire, même si c'est de façon beaucoup plus discrète, à la manière, pourrait-on dire, d'une angoisse refoulée. Or, il est très intéressant de constater que la tension entre les deux attitudes énonciatives qui se manifestent à travers les deux images de la vérité, l'une extrêmement confiante et fière, l'autre hésitante voire anxieuse, n'est que très

²¹ A. Pagès, « Émile Zola dans l'Affaire Dreyfus : intellectuel ou expert ? », *art. cit.*, pp. 30-31. Voir également H. Mitterand, « La parole et l'histoire : *J'Accuse* », *art. cit.*, p. 240.

²² Victor Hugo, « Préface », *Cromwell*, Paris, GF-Flammarion, 1968, p. 61.

rarement saisissable de façon aussi claire dans les énoncés non figuratifs de l'auteur. Ce fait a évidemment des raisons toutes pragmatiques aussi : il s'agissait, après tout, de donner du courage aux gens prêts à lutter pour la bonne cause et non pas de leur inculquer des doutes et des angoisses²³. Mais le cas est quand même éclairant, dans la mesure, justement, où les métaphores semblent installer un discours à plusieurs titres autonome, qui ne recoupe pas en tous points le discours non figuratif, conceptuel que véhiculent également les textes de *La Vérité en marche*. Ceci fournit une preuve éclatante, si besoin était, du fait que les métaphores ne constituent jamais un quelconque « habillement figuratif » d'un contenu conceptuel préalablement existant, mais sont à considérer comme des producteurs de significations qui n'ont pas d'existence en dehors d'elles. Ce phénomène de « double discours », nous l'avons vu, ne concerne pas seulement le rapport entre le discours métaphorique et le discours conceptuel, mais également le discours métaphorique lui-même, en tant qu'il construit deux images très différentes de la vérité et, partant, de l'issue prédite à l'Affaire.

La « vérité en marche » réapparaît le 5 décembre 1897, dans l'article « Procès-verbal », dernier texte paru dans le *Figaro*²⁴. Le 3 décembre, le général Saussier, gouverneur militaire de Paris, avait signé un ordre d'instruction judiciaire pour une comparution d'Esterhazy devant le Conseil de guerre. Pour Zola, il ne fait aucun doute qu'au bout de ce procès, la culpabilité de l'officier éclatera au grand jour. Il ignorait (ou affectait d'ignorer) qu'il s'agissait là, en réalité, d'un procès manipulé à l'avance, au bout duquel Esterhazy était censé être acquitté et innocenté une fois pour toutes. Son article dresse une sorte de bilan provisoire à ce moment – jugé crucial par lui – de l'Affaire et en présente les différentes étapes comme obéissant, malgré tous les revers, à une logique implacable, menant à la révision du procès. Il se termine par ces phrases :

J'ai dit que la vérité était en marche et que rien ne l'arrêterait. Un premier pas est fait, un autre se fera, puis un autre, puis le pas décisif. Cela est mathématique. / Pour le moment, dans l'attente de la décision du conseil de guerre, mon rôle est donc terminé ; et je désire

²³ Il y a une deuxième métaphore dans *La Vérité en marche* qui présente la vérité sous son aspect fragile et faible, mais également sacrée en l'occurrence. Elle se trouve dans « Justice », paru le 5 juin 1899 : « Si nous avons voulu gagner du temps, si nous avons opposé procédure à procédure, c'est que nous avons charge de vérité, comme on a charge d'âme, c'est que nous ne voulions pas laisser éteindre entre nos mains la faible lueur, qui chaque jour grandissait. C'était comme la petite lampe sacrée, qu'on porte par un grand vent, et qu'il faut défendre contre les colères de la foule, affolée de mensonges » (148). Voir également n. 27.

²⁴ Voir, à ce sujet, le commentaire de Zola dans *La Vérité en marche*, op. cit., p. 82.

ardemment que, la vérité étant faite, la justice rendue, je n'aie plus à lutter pour elles (88).

À l'endroit stratégique, de nouveau, que constitue la fin du texte, Zola se réfère explicitement à son premier article, qui finissait sur la même métaphore de la « vérité en marche ». Il ajoute pourtant deux éléments nouveaux. Tout d'abord, il file la métaphore dans l'énoncé « [u]n premier pas est fait, un autre se fera, puis un autre, puis le pas décisif ». Cet énoncé remplit plusieurs fonctions : il donne de l'ampleur et de la consistance à l'image en question, qui, par son extension verbale même, devient plus familière et, par là même, plus « réelle » pour les lecteurs ; au niveau de l'énoncé, il constitue une affirmation sur le bon déroulement des événements (« tout va bien ») ; au niveau de l'énonciation, enfin, il réalise une autosanction positive de Zola sur son propre dire (« ce que j'ai dit est vrai »). Le deuxième ajout consiste en l'affirmation : « Tout cela est mathématique », qui souligne l'évolution nécessaire de l'Affaire vers la victoire finale et renforce en même temps la stature mythologique de la vérité, dont la marche systématique échappe définitivement aux contraintes et aux contingences humaines.

Le conseil de guerre saisi de l'affaire Esterhazy avait confié l'enquête au commandant Ravary, qui, le 31 décembre 1897, conclut dans son rapport qu'« [i]l n'a été établi aucune preuve probante, juridique de la culpabilité » d'Esterhazy et qu'il convient donc d'ordonner le non-lieu²⁵. Mais ce dernier, sûr de l'issue du procès, insiste et, le 2 janvier 1898, le général Saussier ordonne la mise en jugement. Le 6 janvier, Zola publie, sous forme de brochure cette fois-ci, sa « Lettre à la France ». Il sent que le moment est décisif et qu'il s'agit de parler une nouvelle fois au peuple : « Dans les affreux jours de trouble moral que nous traversons, au moment où la conscience publique paraît s'obscurcir, c'est à toi que je m'adresse, France, à la nation, à la patrie ! » (101). Un exorde de cinq paragraphes est suivi d'un espace blanc, qui signale le début de la démonstration, dont voici le deuxième paragraphe :

Voyez où en sont les choses. Un nouveau pas vient d'être fait, le commandant Esterhazy est déféré à un conseil de guerre. Comme je l'ai dit dès le premier jour, la vérité est en marche, et rien ne l'arrêtera. Malgré les mauvais vouloirs, chaque pas en avant sera fait, mathématiquement, à son heure. La vérité a en elle une puissance qui emporte tous les obstacles. Et, lorsqu'on lui barre le chemin, qu'on réussit à l'enfermer plus ou moins longtemps sous terre, elle s'y amasse, elle y prend une violence telle d'explosion, que, le jour où elle éclate, elle fait tout sauter avec elle. Essayez, cette fois, de la murer

²⁵ H. Mitterand, *Zola*, vol. III, *L'honneur* (1893-1902), *op. cit.*, p. 367.

pendant quelques mois encore sous des mensonges ou dans un huis clos, et vous verrez bien si vous ne préparez pas, pour plus tard, le plus retentissant des désastres (102).

On reconnaît ici le même procédé d'amplification déjà analysé au sujet de l'extrait précédent : à la reprise d'éléments connus et devenus familiers au lecteur – en l'occurrence, les images de « la vérité en marche » et des « mathématiques » – viennent s'ajouter des éléments nouveaux dont le but est double : au moyen de l'extension verbale qui donne de la consistance, du poids et, donc, du *corps* aux images développées, il s'agit, d'une part, de confirmer que l'évolution générale de l'Affaire obéit, malgré toutes les difficultés, à la logique optimiste mise en place par Zola, et, d'autre part, de renforcer, par là même, le contrat de véridiction qui lie l'auteur à son public et de faire adhérer de nouveaux lecteurs aux paroles de celui qui, de façon toujours plus conséquente, se met en scène comme prophète et « voyant »²⁶.

L'élément nouveau est introduit par la phrase : « La vérité a en elle une puissance qui emporte tous les obstacles ». Cette affirmation, liée à l'idée de « l'explosion finale », fait de la vérité un principe proprement énergétique – et donc agissant –, un principe physique – et donc corporel –, qui inscrit à nouveau la victoire de la bonne cause dans le registre de la nécessité absolue, en faisant de la vérité, cette fois-ci, une loi naturelle à valeur universelle. Notons également que l'« explosion finale » correspond à un scénario dominant dans l'imaginaire de Zola, celui qui structure également la fin de *Germinal*, et qui envisage le renouveau d'un monde moralement pourri à partir d'une table rase absolue, proprement apocalyptique.

Dans le passage que nous sommes en train d'analyser, les actions des antidreyfusards se voient exprimées de deux manières différentes : d'une part, Zola exploite la métaphore de la « vérité en marche » à qui l'on « barre le chemin » ; d'autre part, il semble réactualiser et déployer les potentialités sémantiques du noyau figuratif qui se trouve à la base du terme de vérité en grec, « *aletheia* », la racine indogermanique « *leth* » signifiant « être caché », « être dérobé » (on sait que c'est pour cela, justement, que Heidegger parlera, à propos de la vérité, de « *Unverborgenheit* »). Les expressions « enfermer la vérité sous terre » et « murer la vérité sous des mensonges ou dans un huis clos » peuvent ainsi être comprises comme des métaphorisations

²⁶ L'expression se trouvera dans la « Lettre à M. Brisson » publiée le 16 janvier 1898 : « Croyez-moi, les poètes sont un peu des voyants » (144).

de ce qui, étymologiquement, et donc de temps immémorial, est le plus contraire à l'idée même de la vérité²⁷.

Vint alors, sept jours après la « Lettre à la France », le fameux « J'accuse » (« Lettre à Félix Faure »), publié dans l'*Aurore*, le matin du 13 janvier 1898. Le 11 janvier, l'inconcevable – mais, en réalité, Zola avait bien prévu la chose dès le 5 ou 6 janvier²⁸ – était arrivé : le conseil de guerre avait acquitté Esterhazy et pris la décision d'arrêter le lieutenant-colonel Picquart, l'un des défenseurs les plus acharnés de la vérité ! Cette fois-ci, la mesure est définitivement comble, et Zola, pour débloquer la situation et permettre de nouvelles procédures officielles, s'expose volontairement aux poursuites judiciaires en publiant une lettre ouverte au président de la République, y accusant, entre autres, le conseil de guerre d'avoir agi « par ordre » (113) et se mettant ainsi volontairement « sous le coup des articles 30 et 31 de la loi sur la presse du 29 juillet 1881, qui punit les délits de diffamation » (124).

Dans ce texte, les images qui nous intéressent apparaissent de nouveau vers la fin, dans le dernier paragraphe précédant la conclusion proprement dite, qui, elle, est rythmée par la formule performative « J'accuse » :

Telle est donc la simple vérité, monsieur le Président, et elle est effroyable, elle restera pour votre présidence une souillure. Je me doute bien que vous n'avez aucun pouvoir en cette affaire, que vous êtes le prisonnier de la Constitution et de votre entourage. Ce n'est pas, d'ailleurs, que je désespère le moins du monde du triomphe. Je le répète avec une certitude plus véhémence : la vérité est en marche, et rien ne l'arrêtera. C'est d'aujourd'hui seulement que l'affaire commence, puisque aujourd'hui seulement les positions sont nettes : d'une part, les coupables qui ne veulent pas que la lumière se fasse ; de l'autre, les justiciers qui donneront leur vie pour qu'elle soit faite. Quand on enferme la vérité sous terre, elle s'y amasse, elle y prend une force telle d'explosion, que le jour où elle éclate, elle fait tout sauter avec elle. On verra bien si l'on ne vient pas de préparer, pour plus tard, le plus retentissant des désastres (123).

Ce qui frappe dans ce passage, c'est qu'il se termine par les mêmes phrases, à quelques légères différences près, que le texte précédent, ce

²⁷ Dans la « Lettre à M. Émile Loubet », on trouve les expressions « enterrer » et « mettre [la vérité] en terre » (200). – Ce qui est très intéressant dans ce contexte, c'est que la racine indo-européenne **ver-* du mot *vérité* (lat. *veritas*, allmd. *Wahrheit* etc.) énonce l'idée de « prendre soin de » et que c'est précisément cette idée qui semble présente dans les métaphores qui construisent la vérité comme un « personnage faible » ou une « lampe sacrée » à protéger (cf. n. 23).

²⁸ Cf. H. Mitterand, *Zola*, vol. III, *L'honneur* (1893-1902), *op. cit.*, pp. 374-375.

qui a comme effet immédiat d'intensifier, de rehausser la menace apocalyptique proférée en conclusion²⁹. Zola se borne à renvoyer le lecteur – et lui-même – à son propre discours et au référent interne qu'il a construit à travers ses textes. L'obstination avec laquelle il le fait, la « certitude plus véhémence » avec laquelle il redit ce qu'il a déjà dit et redit, ne peut s'interpréter autrement que comme une manière de conjurer le pouvoir de ses propres paroles, à fin de ne pas laisser envahir l'espace discursif par l'autre image, constamment présente elle aussi, et de façon certainement toujours plus massive au rythme même de l'évolution néfaste de l'Affaire, de « [c]ette pauvre vérité, nue et frissonnante, huée par tous, que tous semblaient avoir intérêt à étrangler » (69). « 'Nos affaires, écrit Zola à Scheurer-Kestner le 6 janvier, vont bien mal.' / Il corrige aussitôt : 'Mais je reste inébranlable' »³⁰.

Il faut attendre « Le cinquième acte » pour voir réapparaître la « vérité en marche » dans toute sa force³¹. L'article se termine comme suit :

Devant la Cour d'assises de la Seine, j'ai juré l'innocence de Dreyfus. Je la jure devant le monde entier, qui maintenant la crie avec moi. Et je le répète, la vérité est en marche, rien ne l'arrêtera. À Rennes, elle vient de faire un pas de géant. Je n'ai plus que l'épouvante de la voir arriver, dans un coup de foudre de la Némésis vengeresse, saccageant la patrie, si nous ne nous hâtons pas de la faire resplendir nous-mêmes, sous notre clair soleil de France (166).

Cette fois-ci, la stature mythologique de la vérité, qui jusque-là n'était que suggérée à travers les métaphores que nous avons vues, est rendue explicite par l'apparition de Némésis³², déesse de la vengeance et de la justice distributive, qui s'associera désormais à l'œuvre de la vérité. Nous voilà, définitivement, devant un drame à dimensions cosmiques : d'un scandale judiciaire intéressant la seule France, Zola fait une lutte concernant l'univers dans son ensemble, et cette nouvelle dimension est également en parfaite harmonie avec le caractère universel de la vérité que ne cesse de défendre l'écrivain.

²⁹ Cf. aussi la fin de l'article, qui souligne le scénario de l'explosion liée à l'idée de la vérité comme principe physique : « [...] l'acte que j'accomplis ici n'est qu'un moyen révolutionnaire pour hâter l'explosion de la vérité et de la justice » (124).

³⁰ H. Mitterand, *Zola*, vol. III, *L'honneur* (1893-1902), *op. cit.*, p. 367.

³¹ Quelques occurrences mineures se trouvent dans des textes rédigés avant « Le cinquième acte ». On lit ainsi, dans la « Déclaration au jury », le 22 février 1898 : « [...] il n'est pas vrai que je sois ici, devant vous, par la volonté de M. Méline. Il n'a cédé à la nécessité de me poursuivre que dans un grand trouble, dans la terreur du nouveau pas que la vérité en marche allait faire » (127).

³² Némésis fait sa première apparition dans « Justice » (5 juin 1899, p. 154), trois mois avant « Le cinquième acte ».

Le « pas de géant » que la vérité, d'après Zola, venait de faire à Rennes, se réfère bien sûr aux « circonstances atténuantes » que le conseil de guerre avait accordées à Dreyfus. Il montre, encore une fois, la logique confiante construite par le discours zolien contre la logique décourageante des événements et qui transforme systématiquement tous les revers de l'Affaire en des triomphes de la vérité. C'est ainsi que l'auteur s'oppose de façon radicale à ceux qui pensent « que l'affaire Dreyfus a fait beaucoup de mal à la France » (205). Non, dira Zola dans le dernier article qu'il lui consacre, la « Lettre à M. Émile Loubet », elle a été un moteur formidable pour l'épuration du pays, qui, sans elle, « serait sans doute aujourd'hui aux mains des réactionnaires » (206). Qu'on la considère donc « comme le plus grand bien qui pouvait arriver à la France » (205-206) !

La « Lettre à M. Émile Loubet » paraît dans l'*Aurore* du 22 décembre 1900. Elle est une réaction immédiate à la loi d'amnistie « pour tous les faits relatifs à l'Affaire » votée par la chambre des députés le 18 décembre. Il va sans dire que pour Zola tout comme pour nombre de dreyfusards convaincus, cette loi est une loi scélérate, qui confond délibérément les coupables et les innocents. Le texte, tout comme la « Lettre à la France », fait référence au scénario qui clôt *Germinal*, plus précisément à la nouvelle « végétation » pressentie par Étienne Lantier après l'explosion de la mine³³ :

Et c'est alors que votre gouvernement a pris [...] la résolution d'étouffer une fois de plus la vérité, de l'enterrer, en pensant qu'il suffisait de la mettre en terre pour qu'elle ne fût plus. [...] Vous avez beau enterrer la vérité, elle chemine sous terre, elle repoussera un jour de partout, elle éclatera en végétations vengeresses (200-202).

Ici encore, la vérité a un corps, un corps végétal cette fois-ci, dont l'action s'inscrit dans le registre des lois naturelles, comme c'était déjà le cas du principe énergétique dans la « Lettre à la France ».

Mais la « Lettre à M. Émile Loubet » développe également le scénario cosmique et proprement apocalyptique que Zola a construit peu à peu autour de la vérité :

Il est possible que le gouvernement goûte quelque repos, et j'accorde même qu'il les emploiera utilement. Mais la vérité se réveillera, clamera, déchaînera des orages. D'où viendront-ils ? je l'ignore ; mais ils viendront (202).

³³ Ce sont les toutes dernières phrases du roman : « Des hommes poussaient, une armée noire, vengeresse, qui germait lentement dans les sillons, grandissant pour les récoltes du siècle futur, et dont la germination allait faire bientôt éclater la terre » (Émile Zola, *Germinal*, Paris, Bordas [Classiques Garnier], 1989, p. 502).

Ah ! quelle douceur d'être un solitaire, de n'appartenir à aucune secte, de ne relever que de sa conscience, et quelle aisance à suivre tout droit son chemin, en n'aimant que la vérité, en la voulant, lors même qu'elle ébranlerait la terre et qu'elle ferait tomber le ciel (203) !

À ce point de notre parcours, on constate donc que les textes de Zola sur l'Affaire actualisent dans l'ensemble un mouvement en crescendo, qui construit et concrétise de plus en plus le caractère mythologique de la vérité à partir de la « métaphore originaire » ou « embryonnaire » de la « vérité en marche ». Le coup de génie de Zola consiste ainsi à avoir choisi, à la fin de l'année 1897, une métaphore d'apparence très simple, à effet percutant, qui portait en elle toutes les potentialités sémantiques et figuratives que l'écrivain exploitera et développera au fur et à mesure que l'Affaire dévalera dans le mauvais sens. Plus les choses vont mal, et plus la vérité se montre dans toute sa grandeur, à la fois splendide (pour les dreyfusards) et menaçante (pour les antidreyfusards). Le *contre-récit* de *La Vérité en marche* prend ainsi des dimensions proprement épiques et mythologiques qui, en retour, accusent la petitesse et la bassesse du « roman-feuilleton » que constitue la version officielle de l'Affaire³⁴. Alors que ce « roman-feuilleton » patauge dans une marée de mensonges résultant de la fictionnalisation perverse des faits, *La Vérité en marche* s'envole sur les ailes d'un autre type de fictionnalisation, de type véridictionnel, celle-ci, vers des régions plus élevées, où la question de la vérité factuelle est certes fortement présente, mais où elle est, en même temps, transcendée en une épopée cosmique racontant l'éternel combat pour la vérité en tant que valeur universelle. Magnifique « saut dans les étoiles »³⁵ !

Avant de conclure, arrêtons-nous encore un instant sur un autre texte de *La Vérité en marche*, la « Lettre à Madame Alfred Dreyfus ».

³⁴ D'après H. Mitterand, « Histoire, mythe et littérature : La mesure de 'J'accuse... !' », *art. cit.*, le discours anti-dreyfusard s'inscrit dans une structure mythique – le traître juif aidé par le Prussien etc. – à laquelle Zola aurait opposé un contre-mythe : « [...] Zola a compris d'emblée, avant beaucoup d'autres, qu'il lui fallait porter le combat sur ce terrain-là aussi, opposer à la puissance persuasive, intoxicatrice et manipulatrice du mythe une structure mythique contraire et plus forte » (p. 14). D'après ce que nous venons de voir, la stratégie de Zola semble avoir consisté non seulement à bâtir un « contre-mythe », mais également à *démythifier* le discours antidreyfusard en le rabaissant au niveau d'un simple « roman-feuilleton ».

³⁵ Zola avait écrit à Henry Céard, le 22 mars 1885 : « Le second point, c'est mon tempérament lyrique, mon agrandissement de la vérité. Vous savez ça depuis longtemps, vous. Vous n'êtes pas stupéfait, comme les autres, de trouver en moi un poète [...]. J'ai l'hypertrophie du détail vrai, le saut dans les étoiles sur le tremplin de l'observation exacte. La vérité monte d'un coup d'aile jusqu'au symbole » (lettre reproduite dans Colette Becker, *Zola. Le saut dans les étoiles*, *op. cit.*, p. 291).

Cet article fut publié par Zola le 29 septembre 1899 à l'appui de la décision qu'avaient prise Dreyfus et sa famille d'accepter la grâce présidentielle, malgré le scandale juridique que ce geste entérinait aux yeux des dreyfusards « maximalistes », pour qui la seule issue acceptable restait évidemment la réhabilitation pleine et entière du capitaine. Zola, tout en défendant en principe cette dernière position, se montre pourtant compréhensif devant la décision pragmatique des Dreyfus, la grâce présidentielle étant en effet le seul moyen pour rendre enfin et tout de suite la liberté au capitaine. Dans sa lettre à Madame Dreyfus, il écrit :

À mesure que la bataille se déroulait, s'étendait, je sentais que la délivrance de l'innocent demanderait des efforts surhumains. Toutes les puissances sociales se liguèrent contre nous, et nous n'avions pour nous que la force de la vérité. Il nous faudrait faire un miracle, pour ressusciter l'enseveli. Que de fois, pendant ces deux années, j'ai désespéré de l'avoir, de le rendre vivant à sa famille ! Il était toujours là-bas, dans sa tombe, et nous avions beau nous mettre à cent, à mille, à vingt mille, la pierre était si lourde des iniquités entassées, que je craignais de voir nos bras s'user, avant le suprême effort. Jamais, jamais plus ! Peut-être un jour, dans longtemps, ferions-nous la vérité, obtiendrions-nous la justice. Mais lui, le malheureux serait mort, jamais sa femme, jamais ses enfants ne lui auraient donné le baiser triomphant du retour (170).

Ce passage est intéressant à deux égards : tout d'abord, c'est l'un des rares endroits où Zola parle explicitement des doutes et des angoisses qu'il a eues pendant tout son engagement : « Que de fois, pendant ces deux années, j'ai désespéré de l'avoir [i.e. Dreyfus], de le rendre vivant à sa famille ! ». Cela nous indique clairement que l'image de la vérité comme corps « faible » et « nu » a dû être constamment présente chez Zola, et que ses apparitions relativement rares au niveau discursif sont le résultat d'une volonté tenace d'imposer aux lecteurs et à lui-même une vision triomphante des choses, une réalité inspirant optimisme et confiance.

Mais le passage est encore révélateur à un autre égard. Il nous aide à comprendre que dans l'« imaginaire dreyfusard » de Zola, il y a un scénario stable, un scénario de base à deux rôles actantiels : d'un côté, il y a un « innocent enfoui », qui est tantôt, comme dans cet extrait, Dreyfus, et tantôt, nous l'avons vu, la vérité ; de l'autre, on trouve un « héros libérateur », à stature surhumaine, rôle occupé tour à tour par la vérité et, comme c'est le cas ici, par Zola lui-même, aidé de ses alliés. Ce scénario exploite, je l'ai dit, le potentiel figuratif que contient l'étymologie grecque du terme de vérité, mais il renvoie également, tout comme nombre d'autres éléments dans *La Vérité en marche*, à l'univers chrétien, plus précisément, en l'occurrence, au

miracle de la résurrection de Lazare. Le dialogisme des valeurs est évident, car dans l'univers immanent de l'écrivain vingt milles bras humains viennent remplacer la force de Jésus, et donc le pouvoir de Dieu³⁶.

Quand Zola prend le rôle du « libérateur », il nous apparaît ainsi tantôt comme un héros mythologique et tantôt comme Jésus-Christ voire comme Dieu même ! Mais, surtout, le schéma de base que nous venons de décrire le rend évident : Zola et la vérité occupant indifféremment ce rôle deviennent, à travers cette équivalence structurelle, deux acteurs interchangeables. Zola et la vérité ne font plus qu'un. Zola fait corps avec la vérité. C'est ce qu'avaient instinctivement compris ses ennemis quand ils scandaient, lors de son exil en Angleterre : « la vérité en fuite ». Ce qu'ils n'avaient pas bien compris, en revanche – pas plus que lorsqu'ils avaient introduit le terme d'« intellectuel » en lui donnant un sens péjoratif –, c'est que cette phrase allégorique constituait au fond le plus grand hommage qu'ils pouvaient rendre à celui qu'ils détestaient tant !

Résumons. À travers les différentes mises en scène ou récits métaphoriques voire allégoriques que nous venons d'analyser, Zola a donné un corps, plusieurs corps même à la vérité³⁷. Ce faisant, il a donné du corps à cette valeur universelle à caractère nécessairement abstrait qu'il avait, en vrai intellectuel, mise au centre de son combat. Donner un corps à la vérité, c'est donner une identité et une dignité à cette valeur, identité et dignité que Zola refuse, précisément, aux acteurs historiques qu'il juge coupables : « Quant aux gens que j'accuse, écrit-il dans la « Lettre à M. Félix Faure », je ne les connais pas, je ne les ai jamais vus, je n'ai contre eux ni rancune ni haine. Ils ne sont pour moi que des *entités*, des esprits de malveillance sociale » (124)³⁸.

La grande affaire de Zola dans l'Affaire, encore une fois, a été de déplacer la discussion de la vérité juridique particulariste à la vérité entendue comme valeur universelle. À la grandeur de cette idée, Zola oppose la « petite vérité » des « petits esprits » à travers une série de métaphores qui banalisent la vérité en la représentant sous forme d'un objet quotidien, un caillou, une pomme ou un mouchoir :

³⁶ Voir également, par exemple, H. Mitterand, *Zola*, vol. III, *L'honneur* (1893-1902), *op. cit.*, p. 650. – Notons que toute la « Lettre à Madame Dreyfus » semble consister à transformer la figure de Dreyfus en une figure christique dans un monde sans Dieu, ou, mieux : dans un monde où les courageux et les justes prennent la place de Dieu restée vide.

³⁷ Ce procédé relève bien de la « poétique de l'allégorie » qui fonde l'écriture naturaliste de Zola, ainsi que l'a montré tout récemment Éléonore Reverzy dans *La Chair de l'idée. Poétique de l'allégorie dans Les Rougon-Macquart*, Genève, Droz, 2007.

³⁸ C'est nous qui soulignons.

La vérité ! quelle conception avez-vous d'elle, dans une pareille aventure, qui ébranle toute une vieille organisation, pour croire qu'elle est un objet simple et maniable, qu'on promène dans le creux de sa main et qu'on met à volonté dans la main des autres, telle qu'un caillou ou qu'une pomme ? (« Procès-verbal », 5 décembre 1897, p. 87).

Cela voulait dire que, si je n'avais pas la vérité dans ma poche, comme j'y ai mon mouchoir, je n'avais qu'à me laisser amnistier, sans tant de protestations. Une telle question m'a étonné, de la part du président du Conseil, qui sait très bien qu'on ne porte pas ainsi la vérité sur soi, et que les procès sont précisément faits pour la faire jaillir des interrogatoires, des témoignages et des plaidoiries (« Lettre au Sénat », 29 mai 1900, p. 192).

La Vérité en marche : un roman naturaliste ?

Le 2 décembre 1897, au tout début de son engagement dans l'Affaire, Zola faisait savoir à sa femme Alexandrine : « Je suis en train d'écrire la plus belle page de ma vie »³⁹. Cette page sera-t-elle désormais à comprendre non seulement au sens métaphorique mais également au sens métonymique ? Il se pourrait bien, en effet, que *La Vérité en marche* se révèle être le texte naturaliste le plus beau, le plus réussi de Zola, celui, en tout état de cause, qui a contribué le plus réellement à changer la face du monde, à l'améliorer, ne serait-ce qu'un tout petit peu, dans le sens de la vérité, principal but, faut-il le souligner, assigné à l'art naturaliste⁴⁰. Car il est bien vrai que les textes de Zola ont fortement contribué à la mobilisation de l'opinion publique qui a finalement conduit à la réhabilitation officielle de Dreyfus, quatre ans après la mort de l'écrivain, survenue dans des circonstances mystérieuses qui semblent une dernière et triste confirmation de la lecture zolienne de l'Affaire comme « roman-feuilleton »⁴¹.

³⁹ Émile Zola, *Correspondance*, éditée sous la direction de B. H. Bakker, t. IX, octobre 1897-septembre 1899, Montréal/Paris, Les Presses universitaires de Montréal/Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1993, p. 111.

⁴⁰ H. Mitterand note ainsi à propos de « J'accuse », et ces déclarations peuvent s'appliquer au volume *La Vérité en marche* en entier : « [...] rares sont les interventions de ce type qui ont réussi à renverser, ou même seulement à modifier, le cours des choses » (« Histoire, mythe et littérature : La mesure de 'J'accuse... !' », *art. cit.*, p. 22), et un peu plus loin : « En ce sens, le retournement de l'affaire Dreyfus au lendemain du 13 janvier 1898 a bien été 'l'œuvre de l'art', pour pasticher un titre récent de Gérard Genette [*L'Œuvre de l'art*, II, *La Relation esthétique*, Paris, 1997]) » (p. 23). Voir également les réflexions sur la place de la vérité en tant que principe ontologique dans l'œuvre de Zola par Pierre Morel, « La vérité est en marche », *Excavatio*, XIX, n^{os} 1-2, 2004, pp. 287-293.

⁴¹ Voir également ces remarques de Henri Mitterand, qui construit, quant à lui, une équivalence entre le schéma dramatique classique et la vie de l'auteur pendant

Quand Nietzsche écrivait, en 1873, que la vérité était « ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen »⁴², « une armée mobile de métaphores, de métonymies, d'anthropomorphismes », il se proposait d'accuser par là le caractère conventionnel et en dernière instance mensonger, car dépourvu de toute substance, de ce que le discours social acceptait comme étant vrai. Dans les textes rédigés par Zola au cours de l'Affaire, la vérité nous apparaît également comme une armée de métaphores, de métonymies et d'anthropomorphismes. Cette armée, cependant, victorieuse elle aussi, est le résultat d'un acte créateur, d'un acte poétique, accompli par Zola pour *redonner de la substance* à un mot devenu vide de sens dans la bouche des détenteurs du pouvoir, simple « caillou » dépourvu de toute valeur sémantique et passionnelle. Grâce aux différents procédés de métaphorisations et de narrations, la vérité avait obtenu, dans *La Vérité en marche*, un corps, une identité et une histoire capables à la fois de toucher et de persuader les lecteurs et de les amener ainsi à rejeter la version officielle de l'Affaire et à assumer comme vrai le *contre-récit* de Zola. Or, l'émancipation des lecteurs vis-à-vis de toute vérité fondée sur des seuls arguments d'autorité – politiques, religieux, moraux et autres –, fait partie intégrante, faut-il le rappeler, du programme naturaliste de l'auteur. Elle fera le sujet principal du roman *Vérité*.

De façon générale, les textes de *La Vérité en marche* peuvent nous aider, nous semble-t-il, à mieux comprendre le credo naturaliste de Zola. Ils nous rappellent, entre autres, trois choses : premièrement, que l'appréhension de la réalité – quel que soit par ailleurs le statut ontologique qu'on est prêt à attribuer à cette notion – et la volonté d'en statuer la vérité sont essentiellement affaire de discours, c'est-à-dire de narrations et de fictions concurrentes ; deuxièmement, à quel

l'Affaire : « La réalité même [de la vie de Zola pendant les deux années 1898-1899] prend les formes sémiotiques de la fiction, selon un enchaînement en cinq actes, accompagnant la dynamique du tour pris par l'Affaire à partir de février 1898 : la publication de 'J'Accuse... !' (elle-même moment le plus intense d'une série d'interventions antérieures en forme de prologue), le procès de février, l'exil, le jugement de cassation, le retour en France. Est-ce à dire que la réalité biographique se calque tout naturellement sur des modèles fictionnels, les lois de la sémiotique narrative étant communes à la vie et au roman ? On pourrait dire aussi que l'existence de Zola, plus ou moins inconsciemment, se dessine en la circonstance selon les lois de son propre imaginaire dramatique, et conformément aux schémas qu'il n'a cessé de mettre en œuvre dans ses intrigues romanesques... » (« Histoire, mythe et littérature : la mesure de *J'accuse* », art. cit. p. 19).

⁴² Friedrich Nietzsche, « Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne » [1873], *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. I., München / Berlin / New York, Deutscher Taschenbuch Verlag / de Gruyter, 1999, p. 880.

degré ce double processus prédicatif – dire « x existe » et dire « x qui existe est vrai » – constitue une lutte de pouvoir dans un champ conflictuel de discours concurrents ; troisièmement, ils nous rappellent également – et avant tout – la supériorité que le discours littéraire peut réclamer dans cette lutte, ainsi que le suggère à très juste titre la citation de Henri Mitterand reproduite en introduction de cet article.

Dans le cas de l’Affaire, il y avait, certes, à la base, un fait, indéniable, objectif, celui de l’innocence de Dreyfus. Il n’empêche – et c’était là l’une des grandes leçons de l’Affaire – qu’il fallait récupérer ce fait, le faire accepter dans sa réalité et dans sa vérité par les gouvernants et par le peuple. Il s’agissait bel et bien de remporter la victoire interprétative et discursive. Les textes de Zola, textes complexes et hybrides, mêlant intimement argumentation et narration⁴³, conceptualisations et métaphorisations, ont fortement contribué à cette victoire, à l’instauration d’un nouveau consensus interprétatif sur la vérité de l’Affaire, consensus qui se révélera stable malgré quelques tentatives, plus ou moins retentissantes, de l’ébranler.

Dans le cycle des *Rougon-Macquart*, il s’agit également, pour Zola, d’appréhender la réalité et de la faire partager comme vraie. Par réalité, il faut comprendre cette fois-ci, on le sait, les conditions de vie caractérisant les différents milieux sociaux, mais également ce que l’écrivain appelle les « lois des passions » et, avec elles, les « lois de l’hérédité ». On pourrait donc dire, et c’est effectivement ce que l’on répète depuis longtemps, que cette réalité – contrairement, par exemple, à la réalité historique de l’innocence de Dreyfus – est chimérique et fausse parce que ces lois, telles que Zola les concevait, ne résistent pas à nos connaissances scientifiques actuelles. L’essentiel, me semble-t-il, n’est pas là. Ce qui compte, c’est l’effort même de cette recherche zolienne et la manière dont l’auteur la mène et la réalise. Chez Zola, l’affabulation mythique n’est pas en contradiction avec la recherche de la réalité et de la vérité, comme on se plaît, trop souvent encore, à le souligner, mais elle en est indissociable. Enlevez la part du mythe et de la fiction, nous dit-on, et *Les Rougon-Macquart* s’écrouleront. Certes, mais essayez d’enlever l’ossature scientifique – ou pseudo-scientifique à nos yeux – et vous verrez que *Les Rougon-Macquart* s’écrouleront tout aussi rapidement !

Peu important, finalement, le statut ontologique et la nature exacte de ce qui est nommé réalité par Zola ou par nous ou, mieux, par chacun de nous. Ce sur quoi le naturalisme nous fait réfléchir est la place que la littérature a à prendre dans la construction aussi complexe

⁴³ Cet aspect mériterait d’être approfondi, par l’étude, notamment, des différents récits « christiques » qui, tout comme dans l’œuvre romanesque de Zola dans son ensemble, sont également fortement présents dans *La Vérité en marche*. Voir également n. 36.

que nécessaire de ce qui, malgré tout, est notre monde, un monde que, malgré tout, nous voudrions meilleur. Le naturalisme nous oblige également à nous occuper de ces questions de vérité dont nous voudrions bien nous débarrasser à l'ère postmoderne qui est la nôtre et dont il montre cependant l'urgence. Pour employer le vocabulaire pragmatiste⁴⁴, on pourrait dire que le naturalisme, s'il essaie, certes, de nous montrer la vérité dans sa *dimension verticale*, étant donné que Zola admet l'existence d'une réalité objective, qu'il s'agit de (re)-découvrir dans son essence, nous la montre avant tout dans sa *dimension horizontale*, à travers l'immense largeur, la densité irréductible et la complexité concrète du déploiement narratif et figuratif que réalise la fresque des *Rougon-Macquart* dans sa tentative de nous faire comprendre ce qu'est l'homme. Ce qui assure, cependant, la cohérence de l'entreprise naturaliste, est bien une posture de type éthique, posture de la véridiction, qui, elle, se situe au-delà de toute définition conceptuelle de ce que sont la réalité et la vérité et qui non seulement n'exclut pas la fiction, mais en fait un principe de la connaissance et du dire même.

En fin de compte, le naturalisme de Zola semble distinguer moins entre réalité et fiction qu'entre fiction véridictionnelle et fiction mensongère. De cette dernière relèvent non seulement les genres littéraires du roman-feuilleton et du roman idéaliste et sentimental, mais également, au cours de l'Affaire, une bonne partie du discours politique. La fiction véridictionnelle balaie, elle aussi, toute distinction canonique de genres. *Les Rougon-Macquart*, œuvres dites littéraires, et *La Vérité en marche*, qui réunit des textes de type argumentatif, mènent le même combat pour conquérir la réalité et la vérité et, surtout, pour trouver un langage et une logique narrative capables de le faire. Dix-huit ans avant « J'accuse », Zola avait noté dans *Le Roman expérimental* :

L'ordure est au fond. Parfois, un procès vient crever à la surface, comme un abcès. On s'étonne, on semble croire le fait exceptionnel, parce que le plus grand nombre recule devant le scandale ; mais que de femmes séparées après des scènes de violence, que de brutalités et d'obscénités ensevelies ! *Un procès, c'est simplement un roman expérimental qui se déroule devant le public.* Deux tempéraments sont mis en présence, et l'expérience a lieu, sous l'influence des

⁴⁴ Voir par exemple Richard Rorty, *Truth and Progress*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

circonstances extérieures. *Voilà la vérité, un drame vrai montre brusquement au grand jour le vrai mécanisme de la vie.*⁴⁵

Au nom de la vérité et de la véridiction, la réalité, sous l'œil de l'écrivain naturaliste, devient fiction et la fiction, sous sa plume, se mue en réalité. A-t-on bien su mesurer le statut que le naturalisme confère ainsi à la littérature dans la construction et la (re)configuration du monde⁴⁶ ?

⁴⁵ Émile Zola, *Le Roman expérimental* [1880], *Œuvres complètes*, édition établie sous la direction de Henri Mitterand, t. X, Paris, Cercle du Livre précieux, 1968, p. 1332 ; c'est nous qui soulignons.

⁴⁶ Voir également à ce sujet, tout récemment, les réflexions de François-Marie Mourad, « Zola, critique et vérité », *Les Cahiers naturalistes*, 80, 2006, pp. 290-292.